

## FRANCISCO FARRERAS O "EL INTERVALO PERDIDO"

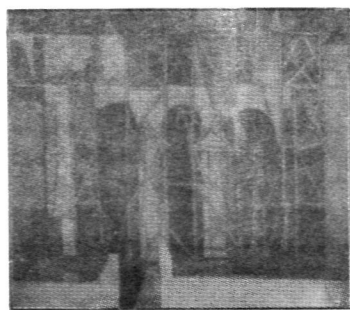
*Próximo a cumplir los sesenta años, éste es un momento particularmente propicio para la conversación con un pintor catalán afincado en Madrid desde hace treinta años. Amigo de la mayoría de los miembros del grupo "El Paso", siempre se ha distanciado sin embargo de la pertenencia a grupos artísticos, haciendo de la independencia su divisa.*

*La charla sosegada con este artista de voz tranquila, pero de tono cargado de convicción, transmite la sagacidad y el carácter anticipador de esta postura personal pues, mantenida desde su juventud, le ha preservado de involucrarse en la muerte de las vanguardias que la contemporaneidad nos revela. El olvido parcial de este pintor y de los de su generación por parte de la crítica actual, merece ser denominado "EL INTERVALO PERDIDO" en un recuerdo irónico al título de G. Dorflès.*

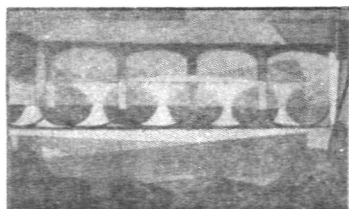
*La reflexión teórica actual demuestra que las vanguardias han fenecido, lo cual no conduce, ni mucho menos, a la "muerte del arte", no, al menos, si los logros de la mismas se heredan como parte de una tradición: si no son un "intervalo perdido".*



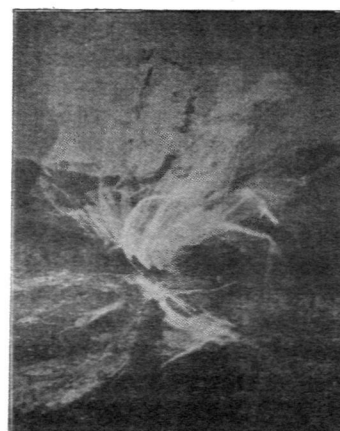
**1927.** -Francisco Farreras, nace en Barcelona el 7 de septiembre. **1940.** -Tras la Guerra Civil Española se traslada a Murcia con su familia. Pinta bajo la dirección de Antonio Gómez Cano. **1949.** -Termina los estudios de Bellas Artes en Madrid. **1952.** -Primer viaje a París. Comienza a tomar parte en exposiciones colectivas y es seleccionado para la I Bienal Hispanoamericana de Arte (Palacio de Velázquez del Retiro de Madrid). **1953.** -Segundo viaje a París. Exposición personal en la "Galerie Vivet" de París. Su pintura evoluciona hacia lo figurativo geométrico. El tema se convierte en un pretexto. **1955.** -Su obra evoluciona hacia un concepto abstracto-geométrico. Participación en la I Bienal de Arte Sacro en Salzburgo. **1958.** -Becario de la "Fundación Juan March". **1959.** -Su pintura se vuelve más densa. Materias a base de arenas de mármol, pigmentos y alquíl. El Museo de Arte Contemporáneo de Madrid adquiere una de estas obras. **1960.** -El "Gemeentemuseum" de La Haya y el "Atheneum Museum" de Helsinki adquieren obras suyas. Seleccionado por los Museos de Arte Moderno y Guggenheim de Nueva York. **1962.** -La "Marlborough Gallery" de Londres se interesa por sus trabajos. El Museo del Siglo XX de Viena y el de Arte de Toronto le compran algunas de sus obras. Diversas exposiciones en Chicago y Londres. **1963.** -Participa en la Bienal de Alejandria. Prolongada estancia en México. Viaja a Nueva York y fija allí su residencia. **1964.** -Los Museos de Arte Moderno de Montreal y de Nueva York compran obras suyas. **1965.** -Otras obras pasan a las colecciones del "Moderne Museet" de Estocolmo, de "The Honolulu Academy of Art", y del Museo Nacional de Tokyo. **1969.** -El carácter informalista imperante hasta entonces tiende a ser sustituido por formas más concretas. **1970.** -Exposiciones personales en Los Angeles y San Francisco. **1971.** -Fija su residencia en las afueras de Madrid, donde vive y trabaja actualmente. **1982.** -Realiza por encargo un gran mural-"collage" para el aeropuerto de Barajas. **1984.** -Momentánea ruptura con el "collage". Las superficies planas del cuadro le inducen a buscar las fórmulas para que éstas se conviertan en volúmenes físicos.



Temple, 1954



Óleo, 1954



"Collage" num. 124, 100 X 81, 1961. Col. Particular, Chicago

**-¿Qué nos podrías comentar acerca de la generación de los artistas diseñadores y sus consideraciones acerca del oficio de pintor que ven como una profesión del pasado, frente al creciente número de individuos que desean ser artistas en las acepciones antiguas del término?**

Para empezar, te diré que el mundo del arte es un galimatías impresionante, en el que nadie se aclara y del que nadie sabe nada de nada. Quiero decir con esto que estamos en un mundo en el que nada es válido y todo es válido. La diferencia que veo entre nosotros y los artistas (pintores) de ahora, es que cuando nosotros empezábamos se quería ser pintor de verdad. Hoy en día, el ser pintor se ha convertido en algo con intereses mucho más variopintos, con lo rentable metido por medio, y mucha gente va por un título que luego usa para hacer oposiciones a un instituto o para montar un taller de decoración. Pero, realmente, el hecho de ser pintor ha quedado bastante mediatizado.

**-¿A qué atribuyes la fugacidad y los contrasentidos que afectan a los artistas de las últimas generaciones, a gente que empieza a pintar muy joven y luego, a diferencia de vosotros, desaparecen pronto?**

Es que todo radica en la cantidad de ramificaciones que existen en este ámbito del arte de la pintura, si bien habrá que esperar, pues la mayoría de esto es paja. El ser pintor se ha convertido en creer que cualquiera puede meterse a hacer cuatro garabatos y esperar que una buena labor de promoción lo saque adelante.

Por otra parte, repito que hay gente que toma su carrera de pintor como si fuese la de un médico o abogado, lo cual es absurdo. El interés por la pintura está totalmente al margen. Yo me atrevería a decir que el tema de la pintura debería ser algo al margen de lo económico. Lo ideal sería trabajar en la pintura sin vivir de ella; sin embargo, sabemos que esto es una quimera. En mi caso, y creo que es un milagro, hasta ahora he vivido de lo que he hecho, por lo cual me considero un privilegiado, porque la mayor parte de la gente tiene que tener una ocupación auxiliar.

**-¿Cómo crees que habría que organizar la promoción y difusión del artista, tanto de la nueva generación como de la vuestra?**

Todo está metido en un mundo de intereses creados. Por ejemplo, en la época de los impresionistas, éstos tuvieron la gran suerte de que había al mismo tiempo una serie de escritores que situaron toda una serie de cosas. En nuestro caso, nuestra generación adoleció de la falta de esto. Ha habido unos pocos encargados de hacer unas cuantas críticas, pero no ha habido una labor de promoción. Con el régimen anterior y dada la imagen que se tenía de España en el extranjero, nosotros fuimos la fachada que se quería mostrar de este país, así que se nos empezó a llevar al extranjero. Con ello nos usaron un poco para contrarrestar esa imagen que se tenía del país fuera de nuestras fronteras, y precisamente esto nos sirvió de retruque para darnos a conocer en otros países, si bien fue flor de un día, porque después no hubo nada más, ahí se paró todo. Nadie aprovechó esa promoción para situarnos de una manera sólida. Consecuencias: que hoy en día en el extranjero no nos conoce nadie. Por eso yo vivo aquí, porque es el único sitio donde se nos conoce, con el agravante de que mi generación es una generación olvidada oficialmente, nos han aparcado, así que estamos como al principio. Hace poco me sorprendí de que el señor Warhol hubiese donado dos mil millones de pesetas a una fundación. Aquí es impensable esto. En resumen, estamos como al principio, pero peor, porque cuando empezábamos no teníamos una serie de responsabilidades como una familia que

mantener. Entonces, cuando se ha llamado a nuestra generación "las vacas sagradas", esto es un mito como una casa.

En cuanto a las generaciones nuevas, la gente puede pensar que tenemos cierto resentimiento, lo cual es totalmente falso. Cada generación ha de atacar a la anterior; es algo biológicamente natural y yo ya lo hice con mis predecesores. Lo que ya no es tan natural es la política cultural que se está haciendo actualmente, porque eso sí, está todo totalmente politizado, se está haciendo una promoción exagerada a costa de la postergación de otros elementos de nuestra generación.

**-¿Me quieres decir que les habéis hecho vosotros el camino, la infraestructura a esta gente?**

No creo siquiera que se tenga en cuenta que hayamos hecho ningún camino. Ha habido una serie de escritores que, por interés propio (aquí todo el mundo hace su propio curriculum), se han sentido en la obligación de ser descubridores o promotores, porque quedarse en lo de atrás no les interesa. En el caso del "Guernica", no tengo ningún rubor en afirmar que se trajo por una cuestión estrictamente política; una especie de "a ver quién consigue traérselo". Luego el "Guernica" no le interesa a nadie lo más mínimo.

**-La distinta relevancia y evolución de las figuras del crítico en Francia y en Estados Unidos, ¿qué papel jugó en la escasa consideración que inicialmente tuvo en los distintos foros artísticos el informalismo realizado en nuestro país?**

Yo sostengo la teoría de que si nuestra generación ha tenido un mérito, ha sido el de que fuéramos tan genuinamente originales por causa del increíble aislamiento del país en ese momento, que tenía como consecuencia una carencia total de información para nosotros que nos pudiera proporcionar una referencia, de la cual haber podido copiar. No digo que la falta de información sea buena, pero sí fue la causa del impacto que tuvimos en las Bienales de Venecia, allá por los años sesenta y tantos, en las que descubrieron que éramos fuertemente originales.

Con respecto al tema de los marchantes, puede decirse que ya no existen como tales. Los últimos fueron Vollard y Kahnweiler. Creo que en este país no ha habido uno solo. El marchante genuino, aparte del venate de entusiasmo, tenía un decidido empeño hacia la aventura. Aquella gente arriesgaba comprando las obras para luego venderlas sin saber si saldría adelante. Un marchante y una galería han de ser un negocio. Hoy en día, se amparan en la coraza de su labor cultural para obrar como obran; esto es, te piden una serie de obras en depósito, y si se venden, bien, y si no, pues nada. Creo que en este tema no hay profesionales, y vamos cada vez a peor.

**-En tu etapa de formación, hacia los años cincuenta, ¿cómo distinguirías entre quiénes fueron tus maestros y cuáles tus influencias artísticas?**

Es muy difícil, porque nuestro trabajo no es tan mimético... Nosotros practicamos la observación visual más que otra clase de memoria. Somos muy susceptibles a cualquier clase de influencia, pero todo eso lo pasamos por el filtro de nuestra propia sensibilidad. En el tema de las influencias te diré que en la falta de información a la que antes aludí, llegaba hasta el punto de que estudiantes de arte, casi acabando la carrera y en la escuela de Bellas Artes, no conocíamos quiénes eran los impresionistas, así que empezamos a descubrirlos por medio de los viajes. Se podría establecer un puente entre mis primeros viajes a París, cuando todavía no estaba metido en el abstracto. En estas estancias parisinas tuve mucha influencia de

Rembrandt, y por otra parte se puede admitir también la influencia de Goya. Todas las influencias, aunque creamos que no, quedan. Uno va chupando como un papel secante y se van sedimentando, para luego el día de mañana salir, no sé cómo pero salen. En definitiva, influencias pues.... Por ejemplo los padres del abstracto, Kandinsky, no me influyeron los más mínimo. Paul Klee estaba en otro mundo. Quizás tuvimos una influencia de Tàpies que fue quien se atrevió a romper con los nuevos materiales, lo que nos indujo a perder el miedo y a que comenzáramos a experimentar con éstos. La prueba está en que el uso del papel por nosotros hubiera sido inconcebible sin el antecedente de una ruptura con los materiales tradicionales.

**-¿Vázquez Díaz puede considerarse como uno de tus maestros?**

No, lo que puede considerarse como maestro son las experiencias que adquieres. Recuerdo que cuando comencé a pintar, conocí a un pintor llamado Antonio Gómez Cano, que me enseñó a prepararme las pinturas. Pues bien, a mí, la pintura de él en aquel momento, no me gustaba. Y eso sucedía porque no había entrado en ella. Yo aspiraba a pintar paisajes como Rusiñol por ejemplo. Entonces puedes preguntarte: ¿qué produce el cambio de una mentalidad a otra? La respuesta realmente no se sabe, lo cierto es que a medida que vas absorbiendo y vas viendo cosas, vas madurando una serie de sensaciones con lo cual va cambiando también tu mentalidad. Después de esto es cuando empiezo a comprender la pintura de Gómez Cano. Luego conocí a Vázquez Díaz cuya pintura ha sido muy geometrizable, pero no llegó a tener lo que se dice una influencia sobre mí.

**-En tu interpretación personal de las técnicas del "collage", si la forma te da el perfil de un papel recortado y no te hallas a gusto teniendo que gestarla desde la nada, ¿en qué medida eres más un escultor que un pintor?**

No, no, nunca me he considerado un escultor, aun cuando el problema del volumen siempre ha sido muy importante en mi pintura. Con respecto al uso de los materiales, la inspiración te viene por el mismo camino: tú vas admitiendo y rechazando y admitiendo los materiales que te son más adecuados para expresarte. Cuando empecé con el papel me venía muy bien, pero ocurre que siempre estás experimentando; asumes los materiales como las palabras y vas expresándote según te van viniendo las ideas, es decir, las vas asumiendo según tu propio lenguaje.

**-¿Por qué experimentas en esa época con el papel en vez de con la mancha? ¿Cómo llegas desde la experimentación con distintos tipos de papel al "collage" con el uso de papeles impresos?**

A pesar de que fui propuesto para varias matrículas de honor en dibujo en Bellas Artes, sucede que mi modo de expresión va por otra onda. Hay quien se expresa muy bien con una sola línea, esto es, hay artistas a quienes la línea les ayuda a componer espacios y volúmenes. Yo he conseguido el espacio a la inversa: con cuatro o cinco papeles conseguí una serie de volúmenes y de manchas, que de haber tenido que conseguirlo con líneas rellenándolas posteriormente de color me habría supuesto mucho más trabajo.

**-¿Cómo hay que interpretar tu paso de la utilización de diversos tipos de papeles al empleo de carteles turísticos y papel impreso dentro del "collage"? ¿Como otro proceso de experimentación?**

Es un tratar de sacar partido de nuevas materias y a veces de las mismas, pero con distintos efectos, texturas, etc. Mira, te

diré que, si bien yo respeto totalmente la pintura figurativa (y sin ánimo de desmerecerla en absoluto), el señor que se enfrenta a un lienzo sabiendo lo que va a pintar, tiene un sesenta por ciento a su favor, pues sabe que en esa superficie blanca va a pintar tal o cual cosa, mientras que nuestro proceso es siempre empezar de cero; carece de un punto de partida, es una búsqueda desde el primer momento. Cuando cojo una superficie no tengo ese punto de arranque: es el propio cuadro el que, a medida que vas trabajando en él, te va dando aquello que más o menos estabas intuyendo que querías hacer.

**-¿Qué diferencias ves entre el artista intuitivo y el artista reflexivo?**

En mi opinión están bastante unidas ambas cosas. Creer que cada una va por su lado es, a mi juicio, un error. Yo parto de la base de que una intuición responde a una reflexión anterior. En mi caso, me considero un pintor intuitivo, pero tomando esta palabra en su sentido de una intuición no exenta de reflexión. Por ejemplo, y para aclararnos algo más respecto al papel de la intuición en la inspiración pictórica, podría ponerte el ejemplo de Antonio López. Este era un pintor sumamente literario; hay una anécdota ahí en el fondo, anécdota que está como postergada a la hora de pintar, al estar metida dentro de esa intuición de pintor. Luego podemos hablar del pintor comprometido, incluso políticamente. Yo pienso que el compromiso lo tenemos todos, hay incluso un compromiso moral, intuitivo si quieres. El que este compromiso alguien lo quiera llevar al terreno del compromiso político, desde el punto de vista del pintor intuitivo no creo que influya demasiado. Por ejemplo, si alguien dice que Goya estaba comprometido políticamente con ideologías de su época, evidentemente eso es innegable, pero no creo que tales inclinaciones tomen parte decisivamente o dinamicen el proceso de su inspiración. Es decir, reitero que hay que seguir hablando de talento e imaginación aunque no sepamos desentrañar muy bien estos términos. De lo contrario, la obra de arte se torna en un mero panfleto.

**-Describenos cómo un artista joven de la época se veía abocado a su divulgación a través de las Bienales extranjeras si no quería comulgar con los oficialismos de los comisarios artísticos.**

Aquí hay unas trampas en las que no me gustaría caer, trampas en las que han caído algunos que presumen o tratan de especular con esa manipulación. No nos engañemos, la única forma de salir y darse a conocer era en esas Bienales oficiales: lo cierto es que allí no faltó nadie. Sin ánimo de defender el anterior régimen puedo decir que cada uno pintó lo que le daba la gana, no se pintaba al dictado de nadie. La prueba está en que con nuestras "cosas raras", como las llamaban entonces, se contribuía a dar un aspecto como muy democrático al país: "estos señores, a pesar de la dictadura, hacen cosas que sólo se hacen en el extranjero". Me gusta dejar las cosas claras, porque he sido testigo de especulaciones. Por ejemplo, en aquellos años ir a París, hablar mal del régimen y decir que sufrías censura de correo, etc, te abría muchísimas puertas. Hay gente que ha jugado mucho con todo esto. En realidad las explicaciones serían hoy otras y están vinculadas al ahogo cultural que padecemos.

**-Acordándonos de las veladuras de tus "collages", ¿pueden éstas adscribirse como la crítica de entonces hizo- a una apelación al mundo psicológico interno, a la creación a través de la introspección?**

Para empezar diré que no creo en absoluto en los críticos. Me parecen unos mangantes impresionantes, aunque hay que

hacer algunas excepciones. El crítico debería ser un puente entre el artista y el público, pero se ha convertido en alguien que hace literatura, y si el que crea no puede explicar cómo nace esta criatura, me parece una desfachatez que haya un señor que, estando al margen, pueda juzgar esa criatura que no sabe ni cómo se ha engendrado ni si ha producido dolores. Entonces, son señores que se permiten decir cuál es su gusto personal, en vez de ser alguien que opine generalizando para hacer una labor de ayuda a la comprensión por parte del público.

**-¿Podrás concretarnos tu proceso creativo en torno al verbo "atenuar"?**

No, perdonadme pero ésa me parece otra pretenciosidad propia de un crítico. Ningún pintor tiene conciencia al trabajar de lo que está haciendo. Los cubistas, por ejemplo, no sabían que estaban haciendo cubismo hasta que llegó un crítico y les colocó esa etiqueta. Yo me muero de la risa. A mí me han llamado "el pintor del silencio", "la elegancia de los "collages Farreras", etc. A quien escribe sobre esto le viene muy bien, o le facilita mucho tener una serie de etiquetas. Se dice por ejemplo: "éste es abstracto lírico, éste es no sé qué....", y esto a la gente le divierte mucho por que eso sí, en este país el papanatismo funciona a todo gas. Por otra parte la cultura hoy está totalmente politizada, y como esto es un río revuelto, yo me estoy alejando cada vez más del mundo artístico, que se va pareciendo cada día más a un circo en el que si no das cada año un salto mortal triple caes en el ostracismo: la gente necesita follón.

**-¿Qué es un "coudrage"?**

Cuando dejé el "collage" por el "coudrage" fue porque en los últimos "collages" (*hace referencia al que hay en el aeropuerto de Barajas*) había ya una sugerencia de volumen, y entonces me dije: "¿por qué fingir o imitar volumen y no crearlo ya físicamente?" En cuanto al término es francés, y fíjate que la mayoría de estos términos son franceses, porque vienen de un sitio donde no hay reparos con este tipo de terminología. En realidad sería "Cosedura" en español, porque yo he tenido que coser en los "coudrages", pero con esta palabra la gente tendría prejuicios.

**-Si el espectador se abstrae sólo en las calidades y efectos de tus obras, ¿no crees que se minimizan los contenidos iconográficos e ideológicos de las mismas?**

El espectador se enfrenta a la contemplación de la obra de arte con muchos prejuicios. Te confiesa de entrada que no sabe nada y va con complejo de inferioridad, lo cual es un error, porque no hay ningún tratado para entender arte. El único medio o pista que se le podría dar para "entender" arte es la observación: los cuadros se pueden ver de muchas formas, pero no se puede entender de arte en dos semanas. Lo que sucede es que la pintura es una cosa visual y todo lo visual trae consigo un intento de razonar aquello que ves, lo cual, en esto, es un error. En un cuadro lo que hay que ver es si nos gusta o no, y se acabó. Hay muchos viciados que ven un cuadro y te preguntan: "pero bueno, ¿qué quiere usted decir con esto?" Lo que les pasa es que están tratando de razonar aquello que ven, en vez de pasarlo por el filtro de su propia sensibilidad y sacar sus consecuencias. La mayoría de la gente quiere ver siempre algo comprensible a su vista.

**-Como Kandinsky en "Lo espiritual en el arte", ¿radicarías en el espíritu lo que torna tus materiales en la belleza con mayúsculas, aquélla que da eficacia al hecho artístico?**

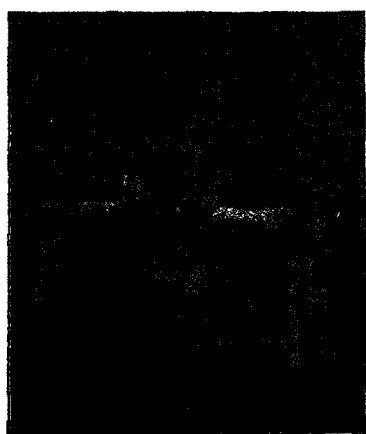
Yo pongo en entredicho lo que es la belleza con mayúsculas porque nadie sabe lo que ésta es. Esta palabra está ya pasada de moda. Los conceptos de Kandinsky obedecen a que en aquella época se seguía haciendo un culto a la belleza con mayúsculas, pero es que hoy en día están todos los "cables pelados" Hoy, como te dije antes, todo es válido y nada es válido; cada uno marca sus propios cánones, y lo que para uno es bello para otro es aberrante.

Realizaron la entrevista:

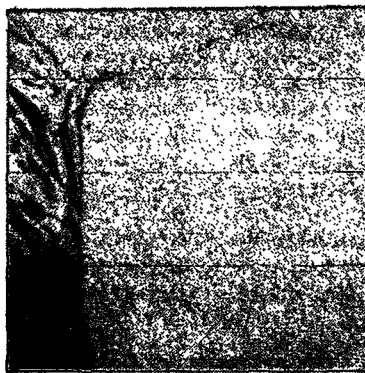
Mariano Gándara y Lorenzo Estaún.

Fotografías:

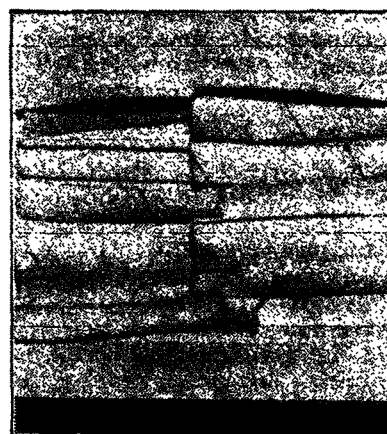
Iñigo Estaún.



"Collage" núm. 219, 46 X 40,  
1964



"Collage" núm. 760, 130 X 130,  
1975. Col. Particular Madrid



T M núm. 71, 20 X 20, 1985